

ANÁGUAS E A CRISE DO PATRIARCADO: ANÁLISE-INTERPRETAÇÃO DE UMA PEÇA DE LOURDES RAMALHO

Abisague Bezerra Cavalcanti (PPGLI/UEPB)

Resumo:

Este trabalho tem como objetivo analisar, a partir dos pressupostos estéticos e discursivos que inauguraram a nova dramaturgia, como a autora Lourdes Ramalho, em sua peça, ainda inédita em livro intitulada Anáguas, evidencia a crise do patriarcado no Brasil, em meados do século XX, ao recriar e questionar os ditames comportamentais misóginos e sexistas herdados pela castradora tradição patriarcalista Ibérica, alicerçada na cultura nordestina. Para tanto, a dramaturga, através de uma tríade composta por personagens femininas, aponta para conflitos existentes entre as diferentes gerações de mulheres presentes nesse texto, na medida em que, de um lado, estão as personagens que representam a manutenção do sistema vigente e, de outro, a personagem que almeja a liberdade para dirigir o rumo da sua própria vida. Para tanto, tomar-se-á como aporte teórico Szondi (2001), a fim de analisar os pressupostos temáticos e discursivos do Drama Moderno presentes na peça; Prado (1993), Betti (2007), Costa (1998) e Maciel (2008) para elucidação das novas tendências estéticas do teatro moderno brasileiro; Vicenzo (1992), Andrade (2012) e Xavier (1994), para a análise da Nova Dramaturgia, pautada na discussão em torno das dinâmicas de gênero; Pavis (2008), Damázio (2008) e Silva (2004) para discussão acerca dos diálogos interculturais.

Palavras-chave: patriarcado; crise; nova dramaturgia.

1 Introdução

Desde fins do século XIX, os moldes canônicos, formalizadores da composição dramaturgical, já não comportavam os temas e reflexões que permeavam a sociedade. Nesse momento, emergiu uma nova estética que vislumbra as discussões acerca das transformações sociais que reverberam nos conflitos existenciais das classes subalternas. Para a composição das novas peças teatrais, se fez necessário inserir elementos estilísticos de outros gêneros – como aspectos estilísticos da lírica e do épico, como o recurso à monologação e/ou narração –, como uma busca de salvamento da própria forma dramática, e, a partir de novas ferramentas estruturais, direcionadas à epicização, busca-se a solução/superação desse problema.

A partir do vislumbre dessa nova estética, os dramaturgos brasileiros passaram a se apropriar dos pressupostos estéticos do Drama Moderno, forma esta já plenamente discutida por Peter Szondi no que se refere à passagem das formas dramáticas ditas puras para outras em que o recurso ao épico-narrativo surge como possibilidade de resolução da crise temático-formal do diálogo dramático, que não mais serve como recurso único para o desenvolvimento do texto dramaturgical, agora sendo ressignificado para os interesses nacionais. Nesses textos, há uma evocação do que é nacional, como já havia sido verificado em fins do século XIX, pela retomada de traços estilísticos e marcas identitárias brasileiras que representam a conjectura histórica e sociocultural, como região, gênero, classe social, a religiosidade. Nesse momento, inaugura-se no país o drama moderno brasileiro.

É nesse contexto que as dramaturgas brasileiras passam a ter uma maior visibilidade - em virtude das reflexões acerca da mulher pronunciadas em seus textos -, corroborando para que, dessa forma, se estabeleça uma estética denominada *nova dramaturgia*, que discutia, numa perspectiva

feminista, o papel da mulher na sociedade brasileira, também já largamente discutido por Vicenzo (1992), numa retomada da dramaturgia escrita no contexto pós-década de 1960. Assim, a representação do universo feminino é feita a partir de um prisma em que a própria mulher é quem constrói a narrativa e revela os conflitos existenciais que a sucumbe. As reflexões acerca da condição de submissão das mulheres nas instituições sociais culminaram na construção de um discurso de libertação das mulheres das amarras ideológicas, até então cristalizadas pela herança da castradora tradição patriarcalista.

Por estes caminhos, neste trabalho, se busca estabelecer, a partir da análise-interpretação da peça *Anáguas*, texto este ainda inédito em termos de publicação, como a autora Lourdes Ramalho, em fins da década de 1980, em congruência com os pressupostos temáticos feministas que inauguraram a *nova dramaturgia* brasileira, elaborou uma reflexão acerca destas questões, revelando uma crise dos modelos vigentes.

2 Rápida aproximação: o drama moderno brasileiro e a discussão em torno da autoria feminina

Segundo Peter Szondi (2001), no drama moderno, tudo o que não estivesse relacionado ao intersubjetivo, deveria ser descartado no drama, posto que

o homem entrava no drama, por assim dizer, apenas como membro de uma sociedade. A esfera do “inter” lhe parecia o essencial de sua existência; liberdade e formação, vontade e decisão, o mais importante de suas determinações. O “lugar” onde alcançava sua realização dramática era o ato de decisão... o mundo da comunidade entrava em relação com ele por sua decisão de agir e alcançava a realização dramática principalmente por isso. (SZONDI, 2001, p. 29)

O recurso linguístico do drama da época moderna consiste, portanto, no diálogo, tornando-se absoluto, fechado em si, expressado mediante um texto que agora é focado em um discurso intersubjetivo entre os homens e desliga-se de tudo o que lhe é externo. Desta feita, segundo este autor, o decurso temporal do drama é sempre no tempo presente. Ou seja, o texto dramático deve seguir uma continuidade temporal que traz em si – no próprio drama –, um diálogo enunciativo que marca essa temporalidade para tornar possível a sua realização. Portanto, o drama da época moderna é marcado por uma tríade sistemática e, quase sempre, normativa que vislumbra estabelecer uma dada forma: o *fato* narrado deve estar no tempo *presente* sendo evocado unicamente através de *diálogos*.

Contudo, no findar do século XIX, os anseios da burguesia deixam de ser o foco do texto teatral e os autores passam a representar o cotidiano das classes subalternas. É nesse contexto que se começa a discutir as transformações sociais que reverberam nos conflitos existências desse novo protagonista; o diálogo é substituído pelas reflexões monológicas e o tempo se dissolve e abre espaço para um jogo dramático no qual o presente passou a evocar um passado ainda repercutido no âmago dos personagens e nas suas ações presentes,

assim, aquela tríade inicial é modificada: (a') o fato torna-se acessório, (c') o diálogo é convertido em reflexões monológicas ou torna-se “improdutivo”, refletindo uma relação de ordem intrasubjetiva, e (b') o tempo se esgarça, desembocando passado e presente um sobre o outro, na medida em que o já acontecido continua a ter repercussão íntima sobre as personagens e suas ações, principalmente quando o presente evoca o passado recordado. (MACIEL, 2008, p.3)

A forma canônica do drama entrou em crise e surgiram novas estéticas dramáticas como uma busca de estabelecer um diálogo entre os métodos próprios do drama clássico com os novos conteúdos abarcados pelo drama moderno. Assim, ainda segundo este mesmo autor, o drama surgido da crise do drama burguês, passa, a priori, a inserir elementos estilísticos de outros gêneros, como uma busca de salvamento da própria forma dramática cerrada, e, a posteriori, busca-se a

solução/superação dessa crise, a partir de novos moldes formais, direcionados à epicização. Portanto,

a mudança histórica na relação de sujeito e objeto colocou em questão, junto com a forma dramática, a própria tradição. No seu lugar, uma época para a qual a originalidade é tudo reconhece somente a cópia. Assim, para que fosse possível um novo estilo, seria necessário solucionar não só a crise da forma dramática, mas também a da tradição como tal. (SZONDI, 2001, p.183)

Apesar das novas tendências estéticas do teatro moderno já despontarem em outros países – sobretudo na Europa, desde fins do século XIX, é só em 1948, com a inauguração do Teatro Brasileiro de Comédia, que ocorre a modernização, em termos técnicos, do teatro brasileiro. Contudo, não havia ainda uma produção de textos teatrais modernos brasileiros, sendo assim, o repertório de encenações exibidas sob as cortinas nacionais, provenientes do exterior. De todo modo, foram esses primeiros impulsos de modernização, advindos do TBC, “que nos puseram rapidamente a par das ‘fórmulas’ modernas, do realismo (que não havíamos tido) ao simbolismo, do expressionismo ao Teatro Épico” (PRADO, 1993, p. 25). Nesse sentido, além da reforma cênica, o Teatro Brasileiro de Comédia, possibilitou um vislumbre sobre as novas configurações estéticas e temáticas do drama moderno.

Da pluralidade identitária do povo brasileiro, raiaram novos discursos focados em litigar/denunciar o sistema político vigente, que tolhia a livre expressão humana e artística. Concomitantemente, a dramaturgia e o teatro inauguraram um espaço de arguição e altercação com o intuito de problematizar os múltiplos lugares sociais - políticos, culturais e ideológicos - dos sujeitos escolhidos para dar forma à representação nacional, com vistas a

“solucionar” a “crise” da forma dramática, os dramaturgos formalizam conflitos sociais numa estrutura artística articulada à análise de conflitos de ordem social, em seus aspectos de identidade de classe e de gênero. Tais conflitos são trazidos às obras na medida em que nelas funcionam como desencadeadores de procedimentos estético-formais (notadamente perceptíveis nas categorias: tempo, espaço, personagens) e do conflito propriamente dito. Esta proposta, assim, assume um caráter comparativo ao se debruçar sobre relações interculturais e intercontextuais apreensíveis mediante a leitura dos textos, enquanto procedimento analítico que considera o diálogo entre tais relações nas diferentes dramaturgias, mais do que a valoração entre elas (BETTI, 2007, p. 159).

Desta feita, apesar do descompasso em relação às produções estrangeiras, o *drama moderno brasileiro* se apropriou dos pressupostos estéticos do Drama Moderno produzido na Europa e nos Estados Unidos, re-significando-o – para os interesses nacionais. Para tanto, a composição das peças se fez num complexo sistema em que a região, o gênero, a classe social, a religiosidade e todos aspectos sociais que reverberam na existência humana se tornaram imprescindíveis para formação identitária dos personagens e reflexão acerca dos temas abarcados nas obras.

É nesse contexto que as dramaturgas brasileiras passam a ter uma maior visibilidade - em virtude das reflexões acerca da mulher pronunciadas em seus textos -, corroborando para que dessa forma estabeleça-se uma estética denominada *nova dramaturgia*, como assim destaca Vincenzo (1992), a partir do que apontara Sábato Magaldi em texto de 1969. Este termo aparece como um construto crítico que abarca um conjunto de produções daquela época que representa o “prosseguimento de um caminho aberto por Plínio Marcos e pode mesmo remontar a Nelson Rodrigues [...]” ao mesmo tempo em que “é, por outro lado, [...] oposição a um teatro político no qual se sacrifica “a vivência a uma ideia teórica a ser exposta” (p. 05).

Valéria Andrade observa que a primeira geração de dramaturgas brasileiras, data do século XIX e tem como ‘matriarca’ a escritora carioca Maria Ribeiro, que levou aos palcos sua peça *Cancros sociais* (encenada em 1866), que problematizava, a partir das personagens subversivas, os ditames sociais sexistas e misóginos arraigados na sociedade brasileira da época. Em seguida, por volta de

1890, a jornalista e dramaturga Josefina Álvares de Azevedo, em sua peça *O voto feminino*, discute a participação das mulheres no processo eleitoral, e incorpora na peça um discurso marcadamente sufragista. No início do século XX, as peças *Quem não perdoa* e *Volúpia*, respectivamente de Júlia Lopes Almeida e Guilhermina Rocha, levaram aos palcos questões acerca da violência contra a mulher e aludiram para as mudanças nas conjunturas sociais relacionadas às dinâmicas de gênero. Nesse sentido, é perceptível que a dramaturgia brasileira de autoria feminina, já discutia numa perspectiva feminista, o papel da mulher na sociedade brasileira, desde os seus primeiros escritos, ou seja, iam

[...] de encontro a vozes que, ainda, insistiam numa espécie de *eterna* inaptidão das mulheres para a escrita de textos teatrais,urgia que se continuasse buscando, mesmo diante das inúmeras dificuldades, localizando, encontrando e promovendo a reconstrução dos percursos que levariam, posteriormente, à possibilidade de se descrever a formação da tradição dramática de autoria feminina [...] Estas novas abordagens não apenas consideram o estabelecimento desta tradição, mas já começam a discutir as relações entre as autoras, em perspectiva sincrônica e diacrônica, ou se debruçam sobre malhas dos textos para a construção de suas análises interpretações (ANDRADE; MACIEL, 2011, p.9)

No entanto, a consolidação do espaço da dramaturgia feminina se deu em 1969, quando a crítica atentou para o crescente número de dramaturgas brasileiras e destacou “a irrupção de um conjunto de dramaturgas, compondo, ao lado de vários dramaturgos também estreados, um movimento que atestava ‘a maturidade do nosso palco’” (ANDRADE, 2011, p.8). Como resultado desse movimento, as dramaturgas de Leilah Assunção, Consuelo de Castro, Isabel Câmara, Hilda Hilst e Maria Adelaide Amaral, foram designadas pela crítica como *nova dramaturgia*, “por apresentar em comum o traço da sinceridade, da autenticidade, em outras palavras, pelo que nela soa como expressividade individual muito marcada, um tom quase confessional.” (VINCENZO, 1992, p. 05).

Estabelece-se uma tradição dramática de autoria feminina no Brasil, sobretudo porque as autoras supracitadas (re)criavam e questionavam, nos seus textos, os ditames comportamentais alicerçados pelo patriarcado, que suprimiam, moldavam e inferiorizam a mulher na sociedade brasileira do século XX. Trazia-se à cena um novo paradigma de mulher que

[...] não mais se satisfaz com os papéis domésticos, impostos pela tradição, que passou da imanência à transcendência, tem um preço alto a pagar, dividida, ela busca sua identidade e a literatura de autoria feminina tematiza essa busca de forma dramática [...] é o momento da agudização do conflito e, quem sabe, não estamos no limiar de uma outra etapa. Resgatada a verdadeira identidade, livre dos condicionamentos sociais, o sintagma “condição feminina” perderia seu sentido; a volta às raízes, a descoberta do coração selvagem seria o caminho desse resgate e a personagem, a representação dessa nova mulher. (XAVIER, 1994, p. 275)

Por essa perspectiva, a *nova dramaturgia*, pautada na discussão em torno do gênero, põe a dramaturgia brasileira de autoria feminina em dia com os movimentos feministas universais e eminentes àquela altura. De fato, houve uma representação do universo feminino, a partir de um prisma em que a própria mulher é quem constrói a narrativa e revela os conflitos existências que a sucumbe. Desse modo, as reflexões acerca da condição de submissão das mulheres nas instituições sociais, culminaram na construção de um discurso de libertação das mulheres das amarras ideológicas, até então cristalizadas pela herança da castradora tradição patriarcalista.

Dentre as escritoras brasileiras expoentes do fazer “poético-político-dramático” desse período destaca-se Lourdes Ramalho, cujo discurso *feminino-feminista-libertário* se faz sempre presente no conjunto de sua obra. No entanto, apesar da sua escrita estar em acordo com as propostas alicerçadas pela produção da *nova dramaturgia*, Lourdes foi relegada a um lugar marginal no quadro da dramaturgia brasileira da época, inclusive aos olhos da crítica direcionada a textos de autoria

feminina. Segundo Andrade (2008), apesar de sua premiada e, hoje, extensa fortuna crítica, como também o seu devido reconhecimento enquanto grande dama da dramaturgia nordestina, “Lourdes Ramalho tem seu lugar assegurado - mas ainda não plenamente reconhecido - entre os grandes nomes do teatro brasileiro.”

Um texto dramaturgicamente representante do segundo ciclo de escrita teatral Ramalhiana é a peça *Anáguas*, que busca a partir dos diálogos interculturais entre o eixo Ibérico e o nordeste brasileiro, problematizar as questões existenciais que permeiam o universo feminino apresentado no seu texto por meio de reflexões acerca da crise instaurada no patriarcado formador da identidade sócio-ideológica dessas mulheres.

3 Análise-interpretação de *Anáguas*

Em fins da década de 1980, em congruência com os pressupostos estéticos e discursivos do drama moderno brasileiro, sobretudo com os discursos feministas que inauguraram a *nova dramaturgia*, a autora Lourdes Ramalho elaborou, em sua peça *Anáguas*, uma reflexão acerca dos pressupostos patriarcais Ibéricos alicerçadas na cultura nordestina, revelando a crise desse modelo.

Em *Anáguas* – originalmente intitulada como *O ninho* –, o cerne da discussão gira ao redor da *crise* instaurada na instituição família, sobretudo no que tange ao comportamento da “nova mulher”: é uma peça ambientada numa casa na zona rural do nordeste brasileiro e composta por três personagens principais: Maria das Graças (M) - viúva e mãe de vinte um filhos, entre mortos e vivos, como ela mesmo diz –, Maria Exaurina (M.E) – filha de Maria das Graças, provedora do lar, “solteirona”, que teve o noivo seduzido pela irmã mais nova – e Maria Cândida (M.C) – filha caçula de Maria da Graças, personagem que transgride os padrões sociais vigentes, luta pelo direito de decidir seu destino e viver sem amarras e julgamentos sociais em torno da sua liberdade sexual.

Nessa tríade, composta por protagonistas femininas, Ramalho apresenta um discurso através do qual se faz possível discutir as diferentes relações de poder na estrutura familiar patriarcal do século XX, representando organizações sociais e apontando para conflitos existentes entre as diferentes gerações de mulheres presentes nesses textos, na medida em que, de um lado, estão as personagens Maria das Graças e Maria Exaurina, que representam a manutenção do sistema vigente – castrador, conservador e controlador –, e, do outro, a personagem Maria Cândida que almeja a liberdade para dirigir o rumo da sua própria vida.

Nesta peça, Lourdes Ramalho insere-se no paradigma das formas modernas de dramaturgia, conforme discutimos anteriormente, visto que, formalmente, este texto se debruça sobre a forma do monólogo, que guarda traços líricos, com o objetivo de trazer à cena a dinâmica intrasubjetiva, ao passo que, também, se debruça sobre recursos épico-narrativos como possibilidade de romper a regra de ferro do diálogo dramático. O tempo, assim, se esgarça, debruçando o passado sobre o presente, na medida em que a ação antes se desenvolve sobre fatos passados que motivam a ação em curso.

A peça inicia-se com Maria das Graças (Mãe) fazendo uma ligação a fim de tratar, com o advogado, sobre assuntos relacionados à partilha da casa em que viveu por toda a vida com seu esposo e filhos. Essa é a discussão que desencadeia todo o conflito do drama, sendo a morte do patriarca, também, alusão à crise instaurada no próprio patriarcado, visto que, após o falecimento do marido, a matriarca sente-se perdida. Para ela, uma mulher viúva não tem valor pra sociedade. Absorvendo e reproduzindo o discurso patriarcal, inicia sua fala, no texto, dizendo: “– Meu nome é Maria da Graça [...] Sou viúva do Coronel Alfredo Fonseca” (RAMALHO, [c. 1989], p.1), atribuindo mais valor ao nome do marido do que ao seu. Portanto, podemos afirmar que ela representa o poder psíquico e social enraizado do patriarcado. Ainda segue com afirmações que apontam sua crença social de que o homem é superior à mulher:

Quando o finado era vivo, eu não tinha que esperar. Ele tinha passagem livre, ia e vinha quando bem lhe aprouvesse... – Mas as coisas – mudam principalmente na

viuvez... – É por isto que dizem: “Mais vale um marido ruim vivo que um bom – morto!”

Mas agora eu tenho que esperar... Aguardar! – Há um ditado que diz que a mulher vale pelo marido que possui... – Como o meu já é falecido – eu tenho que esperar... aguardar... (RAMALHO, [c. 1989], p.1)

Dando continuidade à sua fala, Maria das Graças revela outros dois aspectos relacionados ao patriarcalismo: o primeiro consiste no casamento entre parentes, que visava a manutenção e ampliação dos bens familiares; o segundo refere-se ao casamento “arranjado”, em que as vontades da mulher são silenciadas, prevalecendo a escolha do cônjuge pelo patriarca da família, como pode-se observar a seguir:

Minha família foi fundadora desta sesmaria, a minha e a do finado, que, afinal, é uma só!

[...] Eu tinha dezesseis anos quando me casei, por escolha de meu pai, com o primo Alfredo, que tinha o dobro de minha idade e de nossas terras... para que tudo ficasse em família (RAMALHO, [c. 1989], p.3).

Já no quadro 2, Maria Cândida – a personagem subversiva da peça - anuncia sua insatisfação com as normas instauradas na casa onde vive com a mãe e os irmãos. Nesse momento, é anunciado o conflito da peça – manutenção x postergação do patrimônio -, posto que essa personagem revela seu desejo de ir embora do lugar que consiste num entrave na sua busca emancipatória e afirma que irá enfrentar as parentes. Nesse sentido, ao anunciar que irá enfrentar “a tudo e a todos”, a personagem anuncia também a crise do patriarcado. Desse modo, a casa é representada para além da questão financeira, uma vez que, simbolicamente, a terra desencadeadora do conflito, é indissociável das heranças culturais – diga-se, patriarcais – das quais descendem essas mulheres e que são contestadas pela caçula da família.

4 No terceiro quadro, vemos Maria Exaurina, a provedora do lar. Segundo sua mãe ela é “o último tronco, é o cedro, é o cerne – o esteio seguro de toda família!”. O primeiro discurso dessa personagem se dá em frente a uma fotografia antiga da família, numa espécie de *flashback* que traz à tona suas percepções no tocante a sua herança sanguínea, sendo expurgadas essas, a partir da reflexão que faz diante da imagem. Desta feita, referindo-se ao seu avô afirma:

- O senhor tem duas caras! – A do moralista, do “faça o que eu digo e não faça o que eu faço” – e a outra, matreira, que emprenhava as negras... – e filho de negra era escravo também!

- Moral dualista, moral de burgueses, patriarcalista, rural, primitiva – raízes perdidas na noite dos tempos...

- E eu sou tudo isto! – Pertencço ao passado que vai esmaecendo nas dobras dos séculos, vai se diluindo na civilização... (RAMALHO, [c. 1989], p.6)

Percebe-se, nesse trecho, que a personagem evidencia a postura dúbia do seu ascendente, denunciando as contradições caracterizadas pela cultura patriarcal. No entanto, essas afirmações são feitas de forma subjetiva (para um morto), revelando que, apesar da sua insatisfação com esse modelo, seu silenciamento cristaliza as imposições feitas pela sociedade patriarcal. Sobretudo quando, na passagem seguinte, a personagem enaltece seu pai, realçando suas qualidades e colocando-o no patamar de divindade:

- Meu pai! – Ah, você! – O homem mais belo, melhor, mais sabido, mais forte e bem posto que já conheci! – De voz altaneira do alpendre gritava, de lá comandava os homens ligeiros, pegando instrumentos, seguindo pra lida por entre as veredas... – Meu pai era dono da terra, dos bichos, dos homens, das águas - de tudo! Amei-o com força, com pejo, com garra, com orgulho e ternura – pois era meu deus (RAMALHO, [c. 1989], p.6).

Em sequência, no quadro 4, entra novamente em cena Maria das Graças afirmando que a casa não tem venda e comunicando que fez o testamento deixando-a para seus três filhos doentes – Alice, Leandro e André. Segundo ela, Maria Exaurina e Maria Cândida, por serem mulheres, e, portanto, suscetíveis aos prazeres carnavais, podem se desfazer do patrimônio ou coloca-lo na mão de indivíduos que não pertencem a família. Como observável no trecho a seguir:

- São três desvalidos! E por pensar neles fiz meu testamento. - Ficam os três com a casa – eles – mais ninguém! – ficando os três juntos, que casar não podem – não virão estranhos se meter no meio!

- A Maria Cândida já vive pro mundo! – Maria Exaurina, mesmo solteirona ainda não confio, pode vir a cobra oferecer maçã, chegar a vontade de querer casar! (RAMALHO, [c. 1989], p.9)

Assim, ao fazer o testamento em nome dos filhos desvalidos, a matriarca denota além da preocupação para com o bem-estar deles, a preocupação com a manutenção daquilo que, para ela, é a raiz identitária de sua linhagem. Dessa maneira, retomamos a casa como elemento símbolo que configura o legado patriarcal. Sobretudo quando a personagem revela que a fachada da propriedade, cheia de arabescos, “foi reproduzida de antepassados – veio de além-mar” -, deixando evidente a herança ibérica cultural da qual descende e pretende sustentar.

Em seguida, na cena 5, a peça volta-se novamente para o discurso de Maria Cândida. A partir de um monólogo, a personagem destaca sua insatisfação perante os julgamentos preconceituosos e misóginos feitos por sua mãe e irmã, que atribuem a sua pessoa o título de “ovelha negra”, em virtude do rompimento feito pela personagem com os pressupostos comportamentais traçados pela linguagem de conduta tradicionais da família. Diante do exposto, a caçula revela suas impressões acerca do comportamento das parentes. A personagem alega serem, a mãe e irmã, mulheres sem perspectivas, mulheres “castradas”, que abdicam do próprio prazer em nome dos ditames comportamentais fomentados e repercutidos por muitos séculos pela concepção patriarcal acerca da mulher. A partir do seu discurso subversivo, esta personagem aponta para um novo pensamento que coloca em crise os paradigmas sociais impostos às mulheres de sua época. Nesse sentido, Cândida faz saber que rejeita os preceitos estabelecidos pela sua ancestralidade e declara para si mesma, como um manifesto de repúdio, que pretende começar uma nova vida:

Sem ascendentes – só com descendentes
Basta de estigmas – basta de ancestrais!
Não ter nem tradição nem mais história
Não repetir as vozes do passado
- mas ser una, ser livre, só futuro!

- Vosso erro não é meu – nem vos perdô!
Como Pedro a Jesus – vos negarei!
Fostes meu choro e meu ranger de dentes
Mas agora a vós renegarei!
O meu quinhão exijo – noutras plagas
- cortarei meu cordão umbilical! (RAMALHO, [c. 1989], p.12)

Na Cena 7, se apresenta o *clímax* do texto. Nesse momento, ocorre o primeiro embate verbal entre as três protagonistas, sendo o mesmo iniciado com um diálogo entre Maria Exaurina e Maria Cândida, que discutem sobre as concepções morais da sociedade: a primeira acredita que “existe um código de valores limitando a vida das pessoas” - a moral -, que se faz necessário para a manutenção da ordem e do bom convívio social; a segunda acredita que estes são “critérios anacrônicos – preconceitos podres e ridículos”, que reprimem a liberdade do indivíduo. A partir de então são revelados os discursos que, até aquele momento, foram ditos em surdina – como reflexão subjetiva ou

a personagens terceiros.

Nesse momento, Maria Cândida afirma para a irmã, na presença da mãe, que odeia viver naquela casa, posto que se sente perseguida, atacada e agredida. É a partir desse momento que são trazidas para a *superfície do discurso*, questões familiares até então silenciosas na casa - o noivo tomado da irmã por Maria Cândida; o suposto caso entre Exaurina e o pai; o comportamento despudorado da caçula e a vida sexual de Maria das Graças com o marido, são trazidos ao diálogo para mostrar, a partir do conflito direto entre as personagens, a crise ideológica e identitária que invadiu essa família. Em seguida, outro momento de tensão é construído quando Maria das Graças proclama ter feito um testamento no qual deixa a casa para os filhos “inválidos”, deserdando Maria Exaurina e Maria Cândida. Como justificativa a matriarca afirma: “Mãe – A Maria Exaurina não precisa de herança/Tem emprego e fortaleza pra viver com segurança.// – Maria Cândida, louca, que não para de brincar/nos brincados desta vida – que arranje o seu lugar!” (RAMALHO, [c. 1989], p.19)

Maria Cândida se revolta com a decisão tomada pela mãe e ameaça “rasgar os podres de toda a família que enricou roubando, usando o poder!”, afirma que vai “contar ao mundo toda a podridão dos que se erguem com o suor alheio!”. Como resposta, Maria das Graças a expulsa da casa, mas Cândida retruca a mãe afirmando não ter para onde ir e revelando estar grávida. Nesse instante, as discussões se tornam mais acaloradas e a mãe, já exausta, morre.

O quadro subsequente – o velório de Maria das Graças - consiste no momento de trégua entre as personagens. A Caçula lamenta a morte da mãe, afirma se arrepender de ter provocando as discussões que culminaram na morte da matriarca e faz as pazes com a irmã mais velha. Todavia, quando, nesse quadro, Maria Cândida afirma para a irmã que irá embora da casa e que, se Exaurina quiser, deixará sobre seus cuidados o filho que carrega no ventre, a personagem rompe com o paradigma patriarcal, que atribui a responsabilidade pela educação dos filhos à progenitora: a criança continuará sendo educada por uma mulher (a tia) que carrega consigo os valores morais tradicionais, o que denota numa possível perpetuação desses valores na construção identitária desse ser que está por vir. Ou seja, a criança nascida da heroína contestadora, possivelmente, terá embutido em si os valores tão questionados por aquela que lhe deu a vida, o que representa a dificuldade de se destituir o poder da instituição patriarcal e de se instituir os ideais libertários e transgressores da personagem Ramalhiana.

No Quadro 9 – último da peça -, Maria Exaurina se encontra só no velório e inicia seu discurso com uma revelação que, provavelmente, se refere à afirmação que Cândida fez acerca do relacionamento incestuoso mantido pela irmã com o pai:

O pecado original que um dia cometeste
Prolongando-se em mim – fez-me erro e tortura,
Assumi, sem poder – teus delitos antigos
Que herdei e hoje sou – tropeços, quedas, tombos! (RAMALHO, [c. 1989], p.22)

Dando continuidade ao seu discurso, a personagem confessa para o cadáver de sua mãe ser frágil, assumindo que a fortaleza que aparenta é uma farsa. Além disso, mostra, de forma poética e lamentosa, ser estéril, como se pode observar a seguir:

- Eu sou árvore seca, sem galho, sem ramo,
Sou o ramo sem folhas, sem fruto, sem flor!
Exaurina – exaurida – a cumprir o seu ciclo,
Terra estéril, sem húmus – só medo e temor! (RAMALHO, [c. 1989], p.22)

É perceptível que Maria Exaurina, nas duas vezes que evidencia suas insatisfações com os moldes sociais aos quais é submetida, faz isso de forma silente e sombria, numa espécie de diálogo com os parentes mortos. Portanto, essa personagem ao calar-se e submeter-se às imposições feitas

pela sociedade patriarcal, mesmo não concordando com seus mecanismos repressores, representa o silenciamento feminino que autoriza a manutenção dos ideais patriarcais.

Em *Anáguas*, cada personagem tem uma simbologia, podendo-se encontrar representações de aspectos de ordem social/ideológica. Tais mulheres ramalhianas representam tipos-sociais que vão desde os mais castradores, como no caso Maria das graças, até os mais libertários, como Maria Cândida, perpassando ainda por aqueles que se calam e se submetem às imposições feitas pela sociedade patriarcal, mesmo que não concordem com seus mecanismos repressores - Maria Exaurina. Estas personagens apresentam características comportamentais e discursos similares aos das mulheres ocidentais de uma forma geral, o que demonstra como as marcas dos diálogos interculturais entre o Brasil e o eixo Ibérico – seu colonizador - reverberam no âmbito desse texto. Nesse sentido, pode-se afirmar que o “Brasil estabeleceu uma lógica complexa de sociabilidade que permite pensar a interculturalidade como uma experiência histórica secular.” (SILVA, 2004, p.8).

É assim que podemos concordar com Patrice Pavis (2008) quando se afirma existir no processo de interculturalismo uma interpenetração de culturas em que existe uma cultura-fonte (o patriarcado alicerçado no ocidente) e uma cultura-alvo (o patriarcado brasileiro), sendo a primeira responsável por inserir alguns de seus aspectos na segunda, que os absorve e passa a reproduzi-los tornando híbridos e indissociáveis alguns aspectos dessas culturas, como se pode perceber na similaridade discursiva entre Lourdes Ramalho e as feministas americanas de 1960.

Considerando a afirmação de que “o interculturalismo remete a uma coexistência das culturas em um plano de igualdade” (DAMÁZIO, 2008, p.76) e que dentro das dinâmicas históricas, sociais e econômicas o interculturalismo é parte formadora de identidades culturais, a dependência e submissão de Maria das Graças ao marido; o comportamento questionador e de revolta em relação ao papel da mulher na sociedade de Maria Cândida, assim como a postura comedida, submissa de Maria Exaurina, apontam para os laços brasílicos herdados do patriarcado que consiste num traço marcante da cultura ocidental.

Conclusão

O drama moderno brasileiro, a partir da inauguração da sua estética, estabeleceu um paradigma de composição dramática que deu voz às classes por séculos silenciadas. Para além da contribuição literária, é evidente que o caráter político e ideológico das obras, reflete uma construção de pensamento que atenta para as amarras sociais as quais estão submetidas as classes subalternas e as minorias, que, agora, são protagonistas do enredo.

A nova dramaturgia, composta por mulheres cujo reconhecimento poético tardou a chegar, revela os anseios femininos no tocante à liberdade de expressão – artística ou social – reprimida pelo modelo patriarcal brasileiro, desde a colonização Ibérica quando se estabeleceu nessa sociedade uma cultura misógina e sexista. Por estes vieses, a escritora Lourdes Ramalho, em seu texto *Anáguas*, problematiza essas questões através de um discurso que coloca em evidência o próprio pensamento feminino, que muitas vezes se ergue a favor do discurso que autoriza o ideal de soberania masculino.

Posto que a crise do patriarcado é figurada em três personagens de gerações distintas: A matriarca, que representa o pensamento cristalizado do patriarcado, por meio do seu discurso tradicionalista que sustenta o pensamento de submissão feminina; a filha mais velha, que apesar das reflexões acerca do comportamento masculino, silencia-se, outorgando a continuidade desse modelo castrador; e, por fim, a filha mais nova, que representa um novo pensamento, uma vez que se rebela e questiona os ditames comportamentais que tiram da mulher sua autonomia.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Valéria; MACIEL, Diógenes. **Teatro [Quase Completo] de Lourdes Ramalho**. V.1:

Teatro em Cordel. Maceió: edUFAL, 2011.

ANDRADE, V.; SCHNEIDER, L.; MACIEL, D. O Teatro feminino-Feminista-Libertário de Lourdes Ramalho. In: **Teatro [quase completo] de Lourdes Ramalho**. V.2: Mulheres. MACIEL, Diógenes; ANDRADE, Valéria (orgs). Maceió: EdUFAL, 2011.

ANDRADE, Valéria. Lourdes Ramalho: a dramaturga - quase – esquecida. **Revista RAIZ**. São Paulo, SP, Mar. 2008. Disponível em: <<http://revistaraiz.uol.com.br/portal>>. Acesso em: 11 oct. 2012.

ANDRADE, Valéria. «Dramaturgas brasileiras no século XIX: Escritura, Sufragismo e outras transgressões», Plural Pluriel - revue des cultures de langue portugaise, n°8, printemps-été 2011, [En ligne] URL: www.pluralpluriel.org. ISSN: 1760-5504.

BETTI, Maria Silva. Dramaturgia comparada: retomando questões. In: **Dramaturgia Fora da Estante**. MACIEL, Diógenes; ANDRADE, Valéria (orgs). João Pessoa: Idéia, 2007.

DAMÁZIO, Eloise da Silveira Petter. Multiculturalismo versus interculturalismo: por uma proposta intercultural do Direito. **Unijuí**, ano 6, n.12, p.63-86, jul./dez. 2008.

MACIEL, André Vieira Maciel. **Ensaio do Nacional-Popular no teatro Brasileiro Moderno**. João Pessoa: Editora Universitária, 2004.

MACIEL, Diógenes André Vieira Maciel. O Alvorecer do Drama Moderno Brasileiro. **Terra roxa e outras terras** - Revista de Estudos Literários. v. 14, 2008.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raymundo. **Teatro I**. Rio de Janeiro: Bloch; FENAME, 1980. (Biblioteca Educação é Cultura; 6).

PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. São Paulo: Perspectiva, 2008. PRADO, Décio de Almeida. O teatro e o modernismo. In: **Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

RAMALHO, Lourdes. **Anáguas**. Mimeo, [c. 1989].

SILVA, Mozart Linhares da. História e Interculturalidade: aspectos críticos à educação e ao multiculturalismo no Brasil. **Anais do VII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais**. Coimbra 16, 17 e 18 de setembro de 2004.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2011.

VINCENZO, Elza cunha de. **Um teatro da mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo**. São Paulo: perspectiva; Edusp, 1992.

XAVIER, Elódia. A narrativa de autoria feminina: ontem e hoje. In: FUNCK, Susana Bornéo (Org.). **Trocando idéias sobre a Mulher e a Literatura**. Florianópolis: PGI - UFSC, 1994.